3. O Mercado de Bens Simbólicos*

"Les théories et les écoles, comme les microbes et les globules, s'entredévorent et assurent par leur lutte la continuité de la vie."

MARCEL PROUST, *Sodome et Gomorrhe*

A história da vida intelectual e artística das sociedades européias revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. De fato, à medida que se constitui um campo intelectual e artístico (e ao mesmo tempo, o corpo de agentes correspondente, seja o intelectual em oposição ao letrado, seja o artista em oposição ao artesão), definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomadas de posição culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo [1].

(1) Evidentemente, autonomia relativa implica em dependência, sendo preciso examinar adiante a forma de que se reveste a relação do campo intelectual aos demais campos e, em particular, ao campo do poder, bem como os efeitos propriamente culturais que esta relação de dependência estrutural engendra.

(*) *Le marché des biens symboliques*, Paris, Centre de Sociologie Européenne, 1970, 96 pp., mimeografado. Tradução de Sergio Miceli.

A LÓGICA DO PROCESSO DE AUTONOMIZAÇÃO

Embora a vida intelectual e artística estivesse sob a tutela, durante toda a Idade Média, em grande parte do Renascimento e, na França, com a vida na corte, durante todo o período clássico, de instâncias de legitimidade externas, libertou-se progressivamente, tanto econômica como socialmente, do comando da aristocracia e da Igreja, bem como de suas demandas éticas e estéticas. Tal processo sucedeu em meio a uma série de outras transformações: a) a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, e capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições minimais de independência econômica mas concedendo-lhes também um princípio de legitimação paralelo; b) a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer exclusivamente um certo tipo de determinações como por exemplo os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação no meio; c) a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como por exemplo as academias, os salões (onde, sobretudo no século XVIII, com a dissolução da corte e da arte cortesã, a aristocracia mistura-se com a *intelligentsia* burguesa e passa a adotar seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais), e das instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade propriamente cultural, ainda que, como no caso das editoras e das direções artísticas dos teatros, continuem subordinadas a obrigações econômicas e sociais capazes de influir, por seu intermédio, sobre a própria vida intelectual [2].

(2) "Historicamente, observa L. L. Shücking, o editor começa a desempenhar um papel no momento em que o "patrão" desaparece, no curso do século XVIII. (Afora uma fase de transição quando o editor continua tributário das subscrições que, por sua vez, dependem em ampla medida das relações entre o autor e os "patrões". Os autores têm plena consciência disso. Destarte, Alexandre Pope, em carta a Wycherley, em 20 de maio de 1709, compunha um quadro espirituoso de Jacob Tonson, o célebre editor e autor de uma antologia que era levada a sério. Jacob, diz ele, faz poetas como antigamente os reis faziam cavaleiros. Um outro editor, Dodsley, acabaria detendo uma autoridade semelhante, o que o tornaria vítima dos versos espirituosos de Richard Grave:

> "In vain the poets from their mine
> Extract the shining mass,
> Till Dodsley's Mint has stamped the coin
> And bids the sterling pass".

Na verdade, essas editoras tornaram-se progressivamente uma fonte de autoridade. Quem poderia conceber a literatura inglesa desse século sem um Dodsley ou a literatura alemã do século seguinte sem um Cotta? (...). Depois que Cotta conseguiu reunir alguns dos mais eminentes escritores 'clássicos' em suas publicações, durante muitas décadas, o privilégio de ser publicado por ele permaneceu uma espécie de direito à imortalidade." Ver L. L. Schücking. *The Sociology of Literary Taste*. Trad. do alemão por E. W. Dickes, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966, pp. 50 51. E Schücking mostra que a influência dos diretores de teatro é ainda maior, pois à maneira de um Otto Brahm, podem orientar todo o gosto de uma época através de suas escolhas. (*Op. cit.*, p. 52).

Destarte, o processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social, seja das censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo, seja dos controles acadêmicos e das encomendas de um poder político propenso a tomar a arte como um instrumento de propaganda. Tal processo de autonomização assemelha-se aos que ocorreram em outros campos como o direito e a religião. Em uma carta dirigida a Conrad Schmidt, Engels observa que o aparecimento do direito enquanto tal, ou seja, como "esfera autônoma", acompanha os progressos da divisão do trabalho que levam à constituição de um corpo de juristas profissionais. Segundo Weber, em *Economia e Sociedade*, o mesmo ocorre com a "racionalização" da religião cuja "autonormatividade" própria, relativamente independente das condições econômicas (que "agem sobre ela apenas como 'linhas de desenvolvimento' "), deve-se ao fato de que ela depende fundamentalmente do desenvolvimento de um corpo sacerdotal, dotado de tendências e interesses próprios. Da mesma forma, o processo conducente à constituição da arte *enquanto tal* é correlato à transformacão da relação que os artistas mantêm com os não-artistas e. por esta via, com os demais artistas, resultando na constituicão de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte. Tendo início na Florença do século XV, com a afirmação de uma legitimidade propriamente artística, ou seja, do direito dos artistas legislarem com exclusividade em seu próprio campo — o campo da forma e do estilo —, ignorando as exigências externas de uma demanda social subordinada a interesses religiosos ou políticos, interrompendo-se durante quase dois séculos sob a influência da monarquia absoluta e, com a contra-Reforma, suscitando a intervenção

da Igreja — ambas preocupadas em atribuir uma posição e uma função sociais (o que explica, por exemplo, o papel da Academia) à fração dos artistas — distantes dos trabalhadores manuais sem estarem integrados às classes dominantes —, o movimento do campo artístico em direção à autonomia que se realizou em ritmos diferentes segundo as sociedades e as esferas da vida artística [3], acelera-se brutalmente com a Revolução Industrial e com a reação romântica ligada, de maneira mais ou menos direta conforme as nações, a uma secessão dos intelectuais e artistas que não passa do reverso de uma exclusão e até mesmo de uma relegação. Na verdade, o desenvolvimento de uma verdadeira indústria cultural e, em particular, a relação que se instaura entre a imprensa cotidiana e a literatura, favorecendo a produção em série de obras elaboradas segundo métodos semi-industriais — como por exemplo o folhetim, ou então, em outras esferas, o melodrama e o *vaudeville* —, coincide com a extensão do público resultante da generalização do ensino elementar, capaz de permitir às novas classes (e às mulheres) o acesso ao consumo cultural (por exemplo, através da leitura de romances) [4]. O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos (em particular, do jornalismo, área de atração para os intelectuais marginais que não encontram lugar na política ou nas profissões liberais), é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face — mercadorias e significações —, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos

(3) Desse modo L. L. Schücking mostra que a dependência dos escritores com relação à aristocracia e a seus cânones estéticos, manteve-se durante mais tempo no campo da literatura do que no teatro, porque "aquele que desejava ver suas obras publicadas deveria contar com o patrocínio de um grande senhor" e só conseguia tal aprovação e o assentimento do público aristocrático a quem se dirigia necessariamente sob a condição de curvar-se a seu gosto pelas formas difíceis e artificiais, pelo esoterismo e pelo humanismo clássico, próprio de um grupo empenhado em distinguir-se do vulgo em todas as suas práticas culturais. Ao contrário, o escritor de teatro da época elisabetana não mais dependia exclusivamente da boa vontade de um único patrão — ao contrário do teatro de corte francês que, como lembra Voltaire, recorre a uma linguagem tão nobre como aquela dos mandatários de alto nível aos quais se dirige — e a franqueza e as liberdades que assumia provinham das demandas dos diferentes diretores de teatro e, através delas, dos ingressos pagos por um público cada vez mais diversificado (Ver L. L. Schücking. *Op. cit.*, pp. 13-15).

(4) Assim, Ian Watt descreve muito bem as transformações correlatas do modo de recepção e do modo de produção literária que conferem suas características mais específicas ao gênero romanesco e, em particular, o surgimento (ligado à extensão do público) de uma leitura rápida, superficial e livre da memória, e de uma escrita rápida e prolixa (Ver I. Watt. *The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Penguin Books, 1957).

casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural.

No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar — por via de um paradoxo aparente — ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística. Segundo as teorias clássicas, o processo de diferenciação das esferas da atividade humana correlato ao desenvolvimento do capitalismo e, em particular, a constituição de sistemas de fatos dotados de uma independência relativa e regidos por leis próprias, produzem as condições favoráveis à construção de sistemas ideológicos, vale dizer, as chamadas teorias "puras" (da economia, da política, do direito, da arte etc.) que reproduzem as divisões prévias da estrutura social com base na abstração inicial através da qual elas se constituem [5]. De acordo com a mesma lógica, tudo leva a crer que a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição, devido aos progressos da divisão do trabalho, de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, propiciaram condições favoráveis a uma teoria pura da arte — da arte enquanto tal —, instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação, cisão produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada à apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irredutível à mera posse material. Demais, é preciso acrescentar que a ruptura dos vínculos de dependência em relação a um patrão ou a um mecenas e, de modo geral, em relação às encomendas diretas — processo correlato ao desenvolvimento de um mercado impessoal e à aparição de um público numeroso de compradores anônimos de ingressos de teatro ou de concerto, de livros ou quadros —, propicia ao escritor e ao artista uma liberdade que logo se lhes revela formal, sendo apenas a condição de sua submissão às leis do mercado de bens simbólicos, vale dizer, a uma demanda que, feita sempre com atraso em relação à

(5) Em uma época em que a influência do estruturalismo lingüístico leva certos sociólogos para uma teoria pura da sociologia, sem dúvida seria útil aprofundar a *sociologia da teoria pura* aqui esboçada e analisar as condições sociais que marcam a aparição de teorias como as de Kelsen, Saussure ou Walras, ou de uma ciência formal e imanente da arte como a que Wölfflin propõe. Neste último caso, é evidente que a própria ambição de captar as propriedades formais de toda expressão artística possível dava por acabado o processo de autonomização e de depuração da obra de arte e da percepção artística.

oferta, surge através dos índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro, *marchands* de quadros. Em conseqüência, todas estas "invenções" do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irredutível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da "criação" livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, aparecem como revides à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística ao substituir as demandas de uma clientela selecionada pelos veredictos imprevisíveis de um público anônimo. Nestas condições, cumpre salientar que a aparição de um público anônimo de "burgueses" e a irrupção de métodos ou técnicas tomados de empréstimo à ordem econômica e ligados à comercialização da obra de arte — como por exemplo, a produção coletiva ou a publicidade para os produtos culturais —, coincidiu não somente com a rejeição dos cânones estéticos (correlato à glorificação do escritor ou do artista, e de sua missão semiprofética) da burguesia, com o esforço metódico para separar o intelectual do vulgo — ou seja, afastando-o tanto do "povo" como do "burguês", pela oposição dos produtos únicos e inestimáveis de seu "gênio criador" aos produtos intercambiáveis e inteiramente redutíveis a seu valor mercantil típico de uma produção mecânica —, mas também com a afirmação da autonomia absoluta do "criador" e de sua pretensão em reconhecer exclusivamente o receptor ideal que se traduz em um *alter ego*, ou melhor, um outro "criador", contemporâneo ou futuro, capaz de mobilizar em sua compreensão das obras a disposição "criadora" que define o escritor e o artista autônomos [6].

(6) Segundo Raymond Williams, "a mudança radical em matéria de idéias sobre a arte, sobre o artista e sobre seu lugar na sociedade" que, com as duas gerações de artistas românticos — Blake, Wodsworth, Coleridge e Southey, de um lado, Byron, Shelley e Keats, de outro — coincide, na Inglaterra, com a Revolução Industrial, apresenta cinco características fundamentais: "primeiramente, a natureza da relação entre o escritor e seus leitores sofre uma profunda transformação; em segundo lugar, torna-se costumeira uma atitude diferente em relação ao público; em terceiro lugar, a produção artística tende a ser considerada como um tipo de produção especializada dentre outras, sujeita às mesmas condições que a produção em geral; em quarto lugar, a teoria da 'realidade superior da arte' como lugar de uma verdade de imaginação assume uma crescente importância; e finalmente, a representação do escritor como criador independente, como gênio autônomo, torna-se uma espécie de regra" (Ver R. Williams, *Culture and Society*, 1780-1950. Harmondsworth, Penguin Books, 3ª ed. 1963. pp. 49-50. Em outra obra R. Williams indica também (R. Williams. *The Long Revolution*. Harmondsworth, Pelican Books, 1965, p. 266) as relações de interdependência que unem a aparição de um novo público, pertencente a uma nova classe social, de um corpo de escritores originários da mesma classe e de instituições e formas artísticas criadas por essa classe.

A ESTRUTURA E O FUNCIONAMENTO DO CAMPO DE PRODUÇÃO ERUDITA

O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição — mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística — que se estabelece entre, de um lado, *o campo de produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, *o campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais ("o grande público") que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes ("o público cultivado") como nas demais classes sociais. Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. É a partir deste princípio que se pode compreender não somente as relações entre o campo de produção erudita e o "grande público" e a representação que os intelectuais ou os artistas possuem desta relação, mas também o funcionamento do campo, a lógica de suas transformações, a estrutura das obras que produz e a lógica de sua sucessão.

O campo de produção erudita somente se constitui como sistema de produção que produz objetivamente apenas para os produtores através de uma ruptura com o público dos não-produtores, ou seja, com as frações não-intelectuais das classes dominantes. Como veremos adiante, poder-se-ia tratar apenas da transfiguração simbólica de uma exclusão de fato, ou melhor, a inversão, no âmbito da esfera propriamente cultural, da relação que se estabelece, na esfera econômica e política, entre a fração intelectual e as frações dominantes da classe dominante. Em conseqüência, a constituição do campo enquanto tal é correlata ao processo de fe-

chamento em si mesmo. A partir de 1830, e muitos depois de Sainte-Beuve já fizeram a mesma observação, a sociedade literária (em particular, "a literatura artista") isola-se na indiferença ou na hostilidade em relação ao público que compra e lê, ou seja, isola-se do "burguês". Por um efeito de causalidade circular, distância e isolamento engendram distância e isolamento, e a produção cultural liberta das censuras e da autocensura impostas ou sugeridas pelo confronto direto com um público alheio à profissão e que encontra no âmbito do próprio corpo de produtores um público crítico e cúmplice, tende a obedecer à sua lógica própria, qual seja a da superação permanente determinada pela dialética da distinção propriamente cultural.

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento. Em outros termos, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como a arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural, ou seja, pela consagração propriamente cultural e pelo poder propriamente cultural de concedê-la, tanto mais os princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas aparecem como irredutíveis a todos os princípios externos de divisão, por exemplo os fatores de diferenciação econômica, social ou política, como a origem familiar, a fortuna, o poder (no caso de um poder capaz de exercer sua ação diretamente sobre o campo), bem como às tomadas de posição políticas [7]. Neste sentido, os progressos do campo de produção erudita em direção à autonomia caracterizam-se pela tendência cada vez mais marcada da crítica (recrutada em grande parte no próprio corpo de produtores) de atribuir a si mesma a tarefa, não mais de produzir os instrumentos de apropriação que a obra exige de modo cada vez mais imperativo na medida em

(7) Tanto neste como em outros campos, as leis que regem objetivamente as relações sociais tendem a se constituir em normas explícitas professadas e assumidas. Destarte, à medida que a autonomia do campo se amplia ou à medida que se toma os setores mais autônomos do campo, a introdução direta de princípios de diferenciação externos provoca muito mais a reprovação e tal desobediência às regras da profissão intelectual tende a envolver a exclusão simbólica daqueles a quem se atribui tal falta. Assim, a "politização" aparente dos debates entre os intelectuais supõe um grau muito elevado de "neutralização" e de "desrealização" dos princípios externos de classificação (tomemos, por exemplo, o descrédito com que se considera o marxismo "vulgar", suspeito de reintroduzir na vida intelectual os princípios de classificação totais e brutais da ordem política) e tudo se passa como se o campo lançasse mão em grau máximo de sua autonomia a fim de tornar desconhecíveis os princípios externos de oposição, ou então, pelo menos, a fim de "sobredeterminá-los" culturalmente subordinando-os a princípios propriamente culturais.

que se distancia do público, mas de fornecer uma interpretação "criativa" para uso dos "criadores". Destarte, constituem-se "sociedades de admiração mútua", pequenas seitas fechadas em seu esoterismo e, ao mesmo tempo, surgem os signos de uma nova solidariedade entre o artista e o crítico. "Os únicos críticos reconhecidos, observa Schücking, eram aqueles que tinham acesso aos arcanos e haviam sido iniciados, quer dizer, partilhavam em larga medida das posições estéticas do grupo [...]. E os contemporâneos ficavam espantados com o fato de que alguns críticos partidários habituais de um gosto conservador, pudessem de repente lançar-se nos braços dos defensores da arte nova" [8]. Sentindo-se desautorizada a formular veredictos peremptórios em nome de um código indiscutível, esta nova crítica coloca-se, de maneira incondicional, a serviço do artista cujas intenções ela tenta decifrar escrupulosamente e, com isso, contribui para afastar do jogo o público dos não-produtores. E mais, por intermédio de suas interpretações de *expert* e de suas leituras "inspiradas", tal crítica garante a inteligibilidade de obras fadadas, pelas próprias condições em que foram produzidas, a permanecer muito tempo ininteligíveis para aqueles que não estão bastante integrados no campo dos produtores, e por esse motivo nem podem conceder a tais obras uma presunção de inteligibilidade [9]. Se os intelectuais e os artistas sempre encaram com suspeita, e também com certo fascínio, as obras e os autores que se esforçam por obter ou de fato obtêm sucessos estrondosos — e chegam até a interpretar o fracasso neste mundo como uma garantia, embora negativa, da salvação no além — isto ocorre porque a intervenção do "grande público" chega a ameaçar a pretensão do campo ao monopólio da consagração cultural. Em conseqüência, a distância entre a hierarquia dos produtores conforme o "sucesso de público" (medido pelos índices de venda ou pela notoriedade fora do corpo de produtores) e a hierarquia segundo o grau de reconhecimento no interior do grupo de pares-concorrentes, constitui sem dúvida o melhor indicador da autonomia do campo de produção erudita, ou seja, do desnível entre os princípios de avaliação que lhe são próprios e aqueles que o

(8) L. L. Schücking. *Op. cit.*, p. 30. À página 55, poder-se-á encontrar uma descrição do funcionamento destas sociedades e, em particular, das "trocas de serviços" que possibilitavam.

(9) "Ela, a crítica, mascara por trás de grandes palavras as explicações que ela não sabe mais dar. Lembrando-se de Albert Wolff, de Bourde, e mesmo de Brunetière ou de France, o crítico não julga mais, temeroso de desconhecer como seus antecessores os artistas de gênio." Ver J. Lethève. *Impressionistes et symbolistes devant la presse.* Paris, Armand Colin, 1959, p. 276.

"grande público" e, em particular, as frações não-intelectuais das classes dominantes aplicam as suas produções [10].

Nunca se prestou a devida atenção às conseqüências ligadas ao fato de que o escritor, o artista e mesmo o erudito, escrevem não apenas para um público, mas para um público de pares que sao também concorrentes. Afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem. "Há qualidades, escreve Jean-Paul Sartre, que nos chegam unicamente através dos juízos do outro" [11]. É justamente isto que ocorre com a qualidade de escritor, de artista ou de erudito, qualidade que parece tão difícil definir porque só existe na e pela relação circular de reconhecimento recíproco entre os artistas, os escritores e os eruditos [12]. Todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural [13]. Quando os diferentes produtores se defrontam, a competição se desenvolve em nome de sua pretensão à ortodoxia, ou então, para falar nos termos de Weber, ao monopólio da manipulação legítima de uma classe determinada de bens simbólicos. E do momento em que esses autores são reconhecidos, o que se está reconhecendo é a sua pretensão à ortodoxia. A melhor prova é o fato de que as oposições e divergências se expressam espontaneamente na linguagem da excomunhão recíproca. Em outras palavras, embora o campo de produção erudita possa não estar nunca dominado por uma ortodoxia, está sempre às voltas com a questão da ortodoxia, ou seja, com a questão dos critérios que definem o exercício legítimo de um tipo determinado de prática intelectual ou artística. Em conseqüência, o grau de autonomia de um campo de pro-

(10) Um dos objetivos da pesquisa em preparo a respeito das diferentes frações da classe dirigente, seria evidenciar a forma e a extensão dos desníveis entre as diferentes hierarquias em questões intelectuais e artísticas. Tal resultado mostrava-se com clareza através da pesquisa realizada junto aos alunos das grandes escolas, em sua maioria originários das frações para as quais sua formação lhes destina. Podia-se constatar que as escolas mais distantes do pólo intelectual (Escola Nacional de Administração, Politécnica) ratificam intelectuais pouco ou nada reconhecidos no campo intelectual propriamente dito e, paradoxalmente, tal reconhecimento fica a cargo dos alunos das escolas conducentes às carreiras intelectuais (Ulm e Sèvres).

(11) J.-P. Sartre. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, p. 98.

(12) Neste sentido, o campo intelectual representa o modelo quase realizado de um universo social cujos únicos princípios de diferenciação e de hierarquização seriam as distinções propriamente simbólicas.

(13) Ao menos objetivamente (no sentido de que ninguém pode ignorar a lei cultural), o mesmo sucede com qualquer ato de consumo que se encontre objetivamente situado no campo de aplicação das regras que orientam as práticas culturais quando estas pretendem ser legítimas.

dução erudita é medido pelo grau em que se mostra capaz de funcionar como um mercado específico, gerador de um tipo de raridade e de valor irredutíveis à raridade e ao valor econômicos dos bens em questão, qual seja a raridade e o valor propriamente culturais. Vale dizer, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como o campo de uma competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca das *distinções culturalmente pertinentes* em um determinado estágio de um dado campo, isto é, busca dos temas, técnicas e estilos que são dotados de *valor* na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes um *valor* propriamente cultural atribuindo-lhes marcas de distinção (uma especialidade, uma maneira, um estilo) reconhecidas pelo campo como culturalmente pertinentes e, portanto, suscetíveis de serem percebidas e reconhecidas enquanto tais, em função das taxinomias culturais disponíveis em um determinado estágio de um dado campo. Deste modo, é a própria lei do campo, e não um vício de natureza, como pretendem alguns, que envolve os intelectuais e os artistas na dialética da distinção cultural, muitas vezes confundida com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância [14]. Esta mesma lei que impõe a busca da distinção, impõe também os limites no interior dos quais tal busca pode exercer legitimamente sua ação. E a brutalidade com que uma comunidade intelectual ou artística fortemente integrada condena qualquer recurso tecnicamente montado com procedimentos de distinção não reconhecidos — e assim imediatamente desvalorizados como meros artifícios —, comprova (o mesmo ocorre com a atitude suspeitosa em relação às intenções dos grupos mais revolucionários) o fato de que

(14) Assim, Proudhon (cujos escritos estéticos exprimem muito bem a representação pequeno-burguesa da arte e do artista) atribui a uma escolha cínica dos artistas os processos de dissimilação nascidos da lógica interna do campo intelectual: "De um lado, os artistas fazem de tudo, porque tudo lhes é indiferente, de outro lado, eles se especializam ao infinito. Entregues a si mesmos, sem farol nem bússola, obedecendo a uma lei da indústria muito mal aplicada, se classificam em gêneros e em espécies, primeiro segundo a natureza das encomendas e, depois, segundo o meio que os distingue. Assim, há pintores de igreja, pintores de história, pintores de batalhas, pintores de gênero, quer dizer, de anedotas e farsas, retratistas, pintores de paisagens, pintores de animais, pintores de marinhas, pintores de Vênus, pintores de fantasia. Este cultiva o nu, aquele outro cultiva a roupagem. E depois cada um se esforça por distinguir-se por um dos meios que tomam parte na execução. Um aplica-se ao desenho, o outro à cor; este se esmera na composição, aquele se aperfeiçoa na perspectiva, este outro cuida da vestimenta ou da cor local. Fulano brilha pelo sentimento, beltrano prima pela idealidade ou pelo realismo de suas figuras; sicrano compensa a nulidade de seus temas pelo acabamento dos detalhes. Cada um se esforça por ter um *truque*, um toque *chic*, uma maneira e, quando a moda ajuda, as reputações se fazem e se desfazem" (Proudhon. *Contradictions Économiques*, p. 271).

a comunidade intelectual e artística só consegue afirmar a autonomia da ordem propriamente cultural quando controla a dialética da distinção cultural, sempre ameaçada de degradar-se em busca anômica da diferença a qualquer preço [15].

Em vista destes fatores, os princípios de diferenciação mais apropriados para serem reconhecidos como pertinentes na esfera cultural — ou seja, a serem legitimados por um campo que tende a rejeitar toda e qualquer definição externa de sua função —, são aqueles que exprimem de modo mais acabado a especificidade da prática intelectual ou artística, ou melhor, de um tipo determinado desta prática. Por exemplo, no âmbito da arte, os princípios estilísticos e técnicos são os mais propensos a se tornarem o objeto privilegiado das tomadas de posição e das oposições entre os produtores (ou seus intérpretes). Além de manifestar a ruptura com as demandas externas e a vontade de excluir os artistas suspeitos de se curvarem a tais demandas, a afirmação do primado da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação, constitui, na verdade, a expressão mais específica da reivindicação de autonomia do campo e de sua pretensão a deter e a impor os princípios de uma legitimidade propriamente cultural, tanto no âmbito da produção como no da recepção da obra de arte [16]. Afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o "assunto", antes sujeito diretamente à demanda, à maneira de abordá-lo,

(15) Tendo em vista que os intelectuais e os artistas dispõem, por definição, de todos os meios necessários para afirmar sua distinção, produzindo diferenças reais ou fictícias e, ademais, como não têm dificuldade para encontrar no universo das possibilidades oferecidas pela combinatória tomadas de posição possíveis a respeito de todos os problemas diferentes que podem se colocar diante deles ou que eles podem se colocar a si próprios em esferas tão diferentes como a política, a filosofia, a arte ou a literatura, inúmeras ocasiões (indefinidamente renovadas) de maximizar o rendimento simbólico da última diferença (bastando inclusive impor tal diferença como a única pertinente para torná-la uma diferença última), é possível compreender que o efeito de baralhamento produzido pela mistura de todas as estruturações simultânea e sucessivamente possíveis, possa dissimular os tipos de tomadas de posição substitutíveis, e levar à conclusão de que o campo intelectual e o campo cultural são destituídos de qualquer estrutura. Tomemos, por exemplo, as diferentes maneiras pelas quais se ligam, em um mesmo campo ou em estados diferentes do campo, as tomadas de posição políticas e as tomadas de posição estéticas, como no caso do vanguardismo literário que (hoje encontra-se via de regra associado ao vanguardismo político) pode ter coexistido em outros tempos com o indiferentismo e até mesmo com o conservantismo. Eis um dos mecanismos que mais contribuem para dissimular os efeitos dos princípios externos de diferenciação e, por esta via, para manter viva sobretudo junto aos intelectuais a ilusão da autonomia absoluta do campo, dando a aparência de uma liberdade anárquica às tomadas de posição dos diferentes grupos no mesmo momento ou dos mesmos grupos em diferentes momentos.

(16) Pela recusa da concepção clássica da produção artística como mera execução de um modelo anterior e preexistente, a emergência da teoria da arte não só torna a "criação" artística uma espécie de surgimento imprevisível para o próprio "criador", como também supõe acabada a transformação das relações sociais de produção as quais, liberando a produção artística da encomenda direta e explicitamente formulada, permite conceber o trabalho artístico como "criação" autônoma e não mera execução.

ao puro jogo das cores, dos valores e das formas, forçar a linguagem para forçar a atenção à linguagem, constituem procedimentos destinados a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do produto e do produtor, dando ênfase ao aspecto mais específico e mais insubstituível do ato de produção artística. É preciso citar Delacroix: "Todos os temas tornam-se bons pelo mérito do autor. Oh! jovem artista, aguarda um tema? Tudo pode servir, o tema é você mesmo, são as suas impressões e emoções diante da natureza. É em você que é preciso sondar, e não em seu redor" [17]. O verdadeiro tema da obra de arte é a maneira propriamente artística de apreender o mundo, ou seja, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que exerce sobre sua arte.

Ao tornarem-se o objeto central das tomadas de posição e das oposições entre os produtores, os princípios estilísticos — cada vez mais redutíveis a princípios técnicos — são cumpridos de maneira cada vez mais rigorosa e acabada nas obras e, ao mesmo tempo, afirmam-se de maneira cada vez mais sistemática no discurso teórico produzido pela e para a confrontação. Como a dialética da distinção cultural leva os produtores a realizarem-se em sua singularidade irredutível, pela produção de um modo de expressão original — ou seja, uma espécie de axiomática estilística em ruptura com as ortodoxias precedentes, e desejosa de esgotar todas as possibilidades inerentes a este sistema convencional de procedimentos —, os diferentes tipos de produção erudita (pintura, música, romance, teatro, poesia etc.) estão fadados, pela dialética do refinamento (princípio do esforço que os artistas desenvolvem a fim de explorar e esgotar todas as possibilidades técnicas e estéticas de sua arte, em meio a uma pesquisa semi-experimental de renovação), a alcançar sua realização naquilo que possuem de mais específico e de mais irredutível a qualquer outra forma de expressão.

Devido à circularidade e à reversibilidade quase perfeitas das relações de produção e de consumo culturais resultantes do fechamento objetivo do campo de produção erudita (e mesmo dos diferentes setores deste campo), estão dadas as condições para que o desenvolvimento das produções simbólicas assuma o caráter de uma história semi-reflexiva. A explicitação e a redefinição incessante dos princípios implicitamente envolvidos nas obras, provocando o confronto com os juízos feitos a respeito da própria obra ou com as obras

(17) E. Delacroix. *Oeuvres littéraires*. Paris, Grès, 1923, vol. I, p. 76.

dos demais produtores, acabam por determinar uma transformação decisiva da relação que o produtor mantém com sua obra e para além de sua obra. Nestas condições, quase todas as obras trazem a marca do sistema de posições em relação às quais se define sua originalidade, e contêm indicações acerca do modo com que o autor pensou a novidade de seu empreendimento, ou seja, daquilo que o distinguia, em seu entender, de seus contemporâneos e de seus antecessores. A objetivação levada a cabo por uma crítica que pretende explicitar o sentido objetivamente inscrito na obra, tarefa que veio substituir-se aos juízos normativos sobre o valor da obra, parece propensa a desempenhar um papel determinante neste processo ao favorecer a tomada de consciência da intenção objetiva das obras e ao colaborar, destarte, com o esforço dos escritores e artistas para realizar sua essência singular [18]. As variações concomitantes da interpretação do crítico, do discurso do produtor sobre sua obra e da própria estrutura da obra, comprovam a eficácia específica do discurso crítico que o produtor reconhece porque sente-se por ele reconhecido e nele se reconhece [19]. Entretanto, nada seria mais falso do que atribuir ao crítico (ou ao editor de vanguarda ou ao *marchand* de quadros audaciosos) o poder carismático de reconhecer em uma obra os signos imperceptíveis da graça e de revelar aos próprios autores os signos que soube descobrir. Em um pro-

(18) Os críticos, e até mesmo os jornalistas, trazem uma contribuição positiva ao esforço de explicitação e de sistematização, uma vez que seus erros e contra-sensos levam os artistas a tentarem *manifestar* a idéia que têm acerca do que querem fazer: "O público procura saber primeiro o que querem os artistas cujas obras são tão desconcertantes; ora, a imprensa desempenhou um papel capital nesta tomada de consciência: ela publica os manifestos, dá espaço às manifestações de admiração e de exclusão; os jornalistas tomam o lugar dos pintores e, às vezes, dos escritores para explicarem suas intenções à multidão. Eles lhes atribuem epítetos e denominações que os interessados acabam adotando apesar da significação irônica de que estavam carregados. É assim que nascem os termos *impressionista* e *simbolista*, na fantasia de uma crônica; e logo a injúria torna-se uma bandeira, hasteada bem alto. Para comodidade de sua exposição, os jornalistas classificam as tendências e fazem nascer as 'escolas'. (J. Lethève. *Op. cit.*, p. 13). E mais: "A escola *impressionista* nasce de fato em 1874: e mesmo que o termo estivesse pelo ar, são os jornalistas que a batizam deste modo. Os críticos desejam zombar dos pintores, mas estes aceitam o rótulo que lhes foi imposto e o agitam com orgulho. Mais tarde vem a época dos teóricos que acabam encontrando justificações científicas e filosóficas para um termo dado ao acaso" (J. Lethève. *Op. cit.*, p. 59).

(19) Gérard Genette constata assim uma evolução paralela da imagem pública da obra de Robbe-Grillet e das teorias professadas por este autor a respeito de sua obra: o autor da *Maison de rendez-vous* se reconhece hoje no autor fantástico descoberto após *L'Année dernière à Marienbad*, assim como o autor de *Jalousie* se reconhecia no neo-realismo *chosiste* de agrimensor minudente que Roland Barthes e, depois dele, a crítica oficial tinha descoberto em *Les Gommes* e *Le Voyeur* (Ver G. Genette. *Figures*. Paris, Seuil, 1966, pp. 69-71, trad. brasileira pela Editora Perspectiva, Col. Debates, n. 57). Logo, é lícito levantar a hipótese de que as pretensões iniciais de objetividade e a conversão ulterior à pura subjetividade estão separadas por uma tomada de consciência da verdade objetiva da obra para a qual concorreu, *mesmo que negativamente*, a objetivação levada a cabo pelo crítico e também pela vulgata de seu discurso.

cesso de circulação e de consumo dominado pelas relações objetivas entre as instâncias e os agentes que nele estão envolvidos, constitui-se *o sentido público* da obra pelo qual o autor é definido e em relação ao qual está obrigado a definir-se. As relações sociais nas quais se realiza a produção deste sentido público, ou seja, deste conjunto de *propriedades de recepção* que a obra revela apenas no processo de "publicação" (no sentido de "tornar-se público"), relações entre o autor e o editor, entre o editor e o crítico, entre o autor e a crítica etc., são comandadas pela posição relativa que tais agentes ocupam na estrutura do campo de produção erudita. Em cada uma destas relações, cada um dos agentes mobiliza não somente a representação que tem do outro termo da relação (autor consagrado ou maldito, editor de vanguarda ou editor tradicional etc.) e que depende de sua posição relativa no campo, mas também a representação da representação que o outro termo da relação tem dele, vale dizer, da definição social de sua posição objetiva no campo.

Desta maneira, não seria exagero considerar a lógica do funcionamento de um campo caracterizado pela circularidade e pela reversibilidade quase perfeitas das relações de produção e de consumo, como a condição que possibilita e favorece a tendência para *a interrogação axiomática* que constitui certamente a característica mais específica de todas as formas modernas de produção erudita (arte, literatura ou ciência). Neste sentido, a arte "pura" (produto de um refinamento incessante das formas) leva ao paroxismo as tendências inerentes à arte das épocas anteriores, ao submeter à *explicação* e à *sistematização* os princípios próprios a cada tipo de expressão artística. E com vistas a medir tudo que separa esta arte de pesquisa, nascida da dialética interna do campo, das artes autenticamente populares — existentes exclusivamente nas formações sociais desprovidas de instâncias especializadas de produção, de transmissão e de conservação culturais —, basta lembrar a oposição entre a lógica da evolução da língua popular, que obedece ao princípio de economia até mesmo em suas invenções aparentes, sempre fundadas na analogia e via de regra ajustadas às leis profundas da língua, e a lógica da evolução da língua erudita que, por ser produzida e reproduzida por e para relações sociais dominadas pela busca da distinção, obedece ao que se poderia designar o *princípio de desperdício* (ou de gratuidade) e cuja manipulação supõe um conhecimento quase reflexivo, transmitido por uma educação explícita e expressa dos esquemas de expressão. A poesia

"pura" aparece como a aplicação consciente e metódica de um sistema de princípios explícitos e sistemáticos que — assim o provam as descobertas retrospectivas do abade Brémond — já estavam operando nos escritos anteriores, embora de maneira descontínua e dispersa, e até mesmo de modo culposo e reprimido. Por exemplo, ela deriva seus efeitos mais específicos dos jogos de suspense e surpresa, ou seja, da decepção suscitada por desvios elaborados visando quebrar as expectativas resultantes da interiorização das leis da língua comum: efeitos de expectativa frustrada e de frustração gratificante, provocados pelo arcaísmo, pelo preciosismo, pela dissonância lexicológica ou sintática, pela demolição das seqüências estereotipadas no plano sonoro ou no plano semântico, pelas fórmulas feitas, idéias canônicas e lugares-comuns. A história recente de um modo de expressão, como por exemplo a música, extrai o princípio de sua evolução da busca de soluções técnicas para problemas fundamentalmente técnicos, estritamente reservados a profissionais dotados de uma formação altamente especializada, e aparece como a realização do processo de refinamento que tem início desde o momento em que a música popular é submetida à manipulação erudita de um corpo de profissionais [20]. Assim, René Leibowitz descreve a obra revolucionária de Schoenberg e de seus discípulos, Berg e Webern, como o produto da tomada de consciência e da prática sistemática e, nos termos do citado comentarista, "ultraconseqüente", dos princípios inscritos em estado implícito em toda tradição musical do Ocidente a qual, destarte, encontra-se implicada em obras capazes de superá-la

(20) Basta evocar o exemplo da dança e o destino das *bourrées*, gavotas, passa-pés, rigodões, *loures ou minuetos*, quando passam a fazer parte da vida na corte e das composições eruditas, suítes, sonatas e ordens, e acabam perdendo todas as características originais por força do refinamento de ritmo e de tempo. "Ao passarem da aldeia para a corte, escreve Richard Alewyn, muitas dessas danças mudam de ritmo, e todas mudam em velocidade. Os movimentos amplos e rápidos tornam-se curtos e lentos. O salto torna-se passo. Deixam de ser danças destinadas a rodopiar e esquecer o mundo. A dança de sociedade da idade barroca não é um divertimento. É uma cerimônia executada solenemente, a fim de excitar a admiração de um público" (Ver R. Alewyn. *L'univers du baroque*. Paris, Gonthier, 1959, p. 34). A história das formas musicais constitui, certamente, a ilustração mais evidente do processo de refinamento que determina a manipulação erudita. Tomemos, por exemplo, o minueto que, depois de conquistar a corte de Versalhes, e, em seguida, todas as cortes da Europa (Haydn e Mozart escrevem minuetos para dança), passa a integrar a sonata e o quarteto de cordas, a título de interlúdio ligeiro entre o movimento lento e o final; com Haydn, passa a fazer parte da sinfonia e, em Beethoven, dá lugar ao *scherzo*, cujo único vínculo com a dança é o trio. Estas transformações da estrutura das obras são correlatas a uma transformação de suas funções sociais cujo indicador mais seguro é a transformação da estrutura das relações sociais no interior das quais elas funcionam, ou seja, de um lado, a festa sazonal que cumpre uma função de integração e de revivificação dos "grupos primários" e, no outro pólo, o concerto, reunião de um público cujo único liame é uma relação abstrata de pertinência exclusiva ao mundo dos iniciados.

pela formulação de um outro modo de realizá-la [21]. Todavia, a realização mais acabada do modelo da dinâmica que caracteriza um campo tendente ao fechamento, reside na história da pintura. Tendo excluído, com o impressionismo, todo conteúdo narrativo, passando a reconhecer apenas princípios pictóricos, acaba progressivamente por repudiar, através das diferentes tendências resultantes da reação contra o modo impressionista de representação, quaisquer vestígios de naturalismo e de hedonismo sensualista, concentrando-se em uma elaboração consciente e explícita dos princípios especificamente pictóricos da pintura que coincide com um questionamento destes princípios, e por extensão, da própria pintura através da própria pintura [22]. Basta correlacionar a lógica do funcionamento e da mudança do campo de produção erudita com as leis que regem a circulação dos bens simbólicos e a produção dos consumidores destes bens, para perceber que um campo de produção que exclui qualquer referência a demandas externas e que, obedecendo à sua dinâmica própria, progride por meio de rupturas quase cumulativas com os modos de expressão anteriores, tende de alguma maneira a aniquilar continuamente as condições de sua recepção no exterior do campo. Na medida em que seus produtos requerem instrumentos de apropriação cujos consumidores mais favorecidos, dentre os consumidores virtuais, são justamente aqueles mais desfavorecidos em termos relativos — pois encontram-se destinados, por uma necessidade estrutural, a existirem antes de seu mercado, ou então, a possuírem como clientes os próprios produtores —, tais produtos parecem propensos por esta razão a cumprir uma função social de distinção, primeiro, nos conflitos entre as frações das classes dominantes e, a longo prazo, nas relações entre as classes sociais. Por um efeito de causalidade circular, a defasagem estrutural entre a oferta e a demanda, e a situação do mercado daí resultante, contribuem para reforçar a inclinação dos artistas de fecharem-se na busca da "originalidade" (que se faz acompanhar pela

(21) Segundo R. Leibowitz, ao se apropriar do acorde de nona, utilizado raramente pelos músicos românticos e sempre na posição fundamental, Schoenberg "decide conscientemente tirar daí todas as conseqüências" e empregá-lo em todas as inversões possíveis (Ver R. Leibowitz. *Schoenberg et son école*. Paris, J. B. Janin, 1947, p. 70). Observa também o seguinte: "trata-se agora da tomada de consciência total do princípio fundamental de composição o qual, implícito em toda evolução anterior da polifonia, torna-se explícito pela primeira vez na obra de Schoenberg: é o princípio do *desenvolvimento perpétuo*" (*op. cit.*, p. 78). Enfim, ao resumir as principais aquisições de Schoenberg, conclui: "Em suma, tudo isso não faz senão consagrar de maneira mais aberta e mais sistemática um estado de coisas que, de modo menos aberto e menos sistemático, já existia nas últimas obras tonais do próprio Schoenberg e, até certo ponto, em algumas obras de Wagner" (*op. cit.*, pp. 87-88).

(22) Como vemos, a história que conduz ao que se denominou uma "desromantização" do romance obedece a uma lógica do mesmo tipo.

ideologia do "gênio" desconhecido ou maldito), não somente, como sugere Arnold Hauser [23], colocando-os em condições econômicas difíceis, mas sobretudo liberando-os, por carência, das coerções exercidas pela demanda, e assegurando-lhes em bases objetivas a incomensurabilidade do valor propriamente cultural e do valor econômico das obras.

O CAMPO DAS INSTÂNCIAS DE REPRODUÇÃO E CONSAGRAÇÃO

As obras produzidas pelo campo de produção erudita são obras "puras", "abstrátas" e esotéricas. Obras "puras" porque exigem imperativamente do receptor um tipo de disposição adequado aos princípios de sua produção, a saber, uma disposição propriamente estética. Obras "abstratas" pois exigem enfoques específicos, ao contrário da arte indiferenciada das sociedades primitivas, e mobilizam em um espetáculo total e diretamente acessível todas as formas de expressão, desde a música e a dança, até o teatro e o canto [24]. Por último, trata-se de obras esotéricas tanto pelas razões já aludidas como por sua estrutura complexa que exige sempre a referência tácita à história inteira das estruturas anteriores. Por este motivo, são acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado e, conseqüentemente, dos códigos sucessivos e do código destes códigos. Destarte, enquanto que a recepção dos produtos do sistema

(23) "Enquanto o mercado artístico permanece favorável, a busca de individualidade não consegue exacerbar-se em mania de originalidade: tendência semelhante não existe antes da idade maneirista, quando a nova situação do mercado artístico coloca o artista em condições econômicas muito penosas" (Ver A. Hauser. *The Social History of Art.* Trad. do alemão por S. Godman, New York, Vintage Books, vol. II, p. 71).

(24) "A poesia por si só não existe como uma entidade separada do canto e, nas sociedades voltadas para o ritmo como as sociedades africanas, cantar, bater o tambor, dançar, desempenhar um papel, bater as mãos em cadência e tocar um instrumento, são coisas que se combinam naquilo que Lord Hailey chama corretamente "uma forma homogênea de arte (Ver J. Greenway. *Literature among the Primitives.* Hatbors, Folklore Associate, 1964, p. 37). Sobre a arte primitiva como arte total e múltipla produzida pelo grupo em seu conjunto e dirigida ao grupo em seu conjunto, ver também R. Firth. *Elements of Social Organization.* Boston, Beacon Press, 1963, p. 155 e ss.; H. Junod. *The Life of a South African Tribe.* Londres, MacMillan and Co., 1927, p. 215; B. Malinowski. *Myth in Primitive Psychology.* New York, W. W. Norton and Co., 1926, p. 31). A respeito da transformação da função e da significação da festa e da dança, pode-se citar: "Em Guipuzcoa, até o século XVIII, a dança, nos dias de festa, não era apenas um simples divertimento, mas uma função social de mais peso. O papel dos espectadores era quase tão importante como o dos atores. As idéias citadinas sobre a moda fizeram com que as pessoas das famílias importantes, os velhos, as pessoas casadas e os padres não assistissem mais aos bailes das praças, deixando de neles participar como antes: o baile, perdendo sua estatura coletiva, tornou-se o que é hoje: um divertimento para os jovens onde o espectador não tem mais importância" (Ver J. Carlo Baroia. "El ritual de la danza en el País Vasco". *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares*, Tomo XX, 1964, Cadernos 1º e 2º).